

Eleştirel Müzik Pedagojisi Hakkında Serbest Düşünceler

Deniz Can Tepe, Duygu Altınoluk¹

Giriş

Müzik, yaşamın her anına eşlik eden, duyguların, düşüncelerin ve toplumsal gerçekliklerin taşıyıcısı bir ifade biçimidir. Tüketimi bu denli yaygın, etkisi bu kadar derin olan başka bir estetik pratik bulmak zordur. Ancak bu güçlü varoluşuna rağmen, müzik hakkında yürütülen eleştirel tartışmalar şaşırtıcı ölçüde sınırlıdır. Özellikle eğitim alanında, müzik çoğu zaman teknik becerilere indirgenmiş bir “yetenek alanı” olarak konumlandırılmakta, pedagojik çerçevesi ise sorgulanmadan yeniden üretilmektedir. Bu durum, sadece bireysel yetenek anlatılarını değil, aynı zamanda sınıfsal, cinsiyetçi ve kültürel eşitsizlikleri de perdelemektedir. İşte bu sessizlik ortamında, müzik eğitiminin toplumsal, politik ve kültürel boyutlarını görünür kılmak ve dönüştürmek için harekete geçen eleştirel yaklaşımlar, eğitimde eşitlik ve özgürlük arayışına müziği de dâhil etmektedir.

Müzik, yalnızca bir sanat formu değil aynı zamanda hafızayı, kimliği ve toplumsal aidiyeti şekillendiren güçlü bir kültürel pratik alanıdır. Düğünlerden cenazelere, direnişlerden kutlamalara kadar birçok kolektif deneyim müzik aracılığıyla anlam kazanır. Sokaklarda çalınan bir melodi, bir toplumun ruh haline dair ipuçları verebilirken bir filmde duyulan müzik, sahnenin duygusunu izleyiciye derinlemesine geçirebilir. Bu bağlamda müzik, bireysel duyguların ötesine geçerek toplumsal bir dil, hatta bir direnç biçimi haline gelir.

Ancak bu güçlü ve çok katmanlı rolüne rağmen, müzik eğitimi çoğu zaman bu toplumsal boyutu görmezden gelen, teknik becerilere odaklı bir öğretim pratiği olarak varlık gösterir. Nota okuma becerisi, doğru entonasyon, çalgı tekniği gibi ölçütler eğitimin merkezine yerleşmiş, müziği estetik deneyimden çok bir “disiplin” konusu haline getirmiştir. Oysa bu yaklaşım, hem müziğin ifade gücünü sınırlar, hem de öğrenci ile müzik arasındaki ilişkinin tek yönlü ve pasif bir forma bürünmesine neden olur.

¹ denizcantepee@gmail.com, dygaltinoluk@gmail.com

Bu durumun en çarpıcı sonuçlarından biri, müzik eğitiminin toplumsal eşitsizlikleri yeniden üretme potansiyelidir. Müzik eğitimi, sınıfsal erişim eşitsizlikleriyle, cinsiyetçi kalıplarla ve kültürel dışlamalarla dolu bir alan haline gelirken, eleştirel düşünceye kapalı yapısıyla mevcut düzenin sorgulanmaksızın içselleştirilmesine zemin hazırlar. Oysa müzik, sadece duyulan değil, aynı zamanda yaşanan, paylaşılan ve dönüştürülebilen bir deneyimdir. Bu nedenle müzik eğitiminde de aynı dönüşüm ihtiyacı hissedilmektedir.

İşte tam da bu noktada, eleştirel pedagojinin müzik eğitimiyle kesiştiği yerde yeni olanaklar doğmaktadır. Müziği teknik bir beceriden çok, toplumsal bir eylem alanı olarak gören yaklaşımlar müzik eğitiminin ezberci ve hiyerarşik yapısını sorgularken, hem öğrenci hem de öğretmen için özgürleştirici bir öğrenme süreci önerir.

Dergimizin önceki sayısında yayınlanan Bir Konserin Anatomisi: Şubadap Çocuk² yazısı da eleştirel pedagoji ile müziğin kesişimini konu edinmişti. Bu yazı da bahsi geçen kesişimdeki konu evrenini ortaya koymaya çalışmaktadır.

Eleştirel Pedagoji ve Müzik: Kuramla Pratiği Buluşturmak

Eleştirel pedagoji, öğrenme süreçlerini yalnızca bilgi aktarımı olarak değil bireylerin toplumsal konumlarını sorguladıkları, dünyayı dönüştürme gücü kazandıkları bir praksis alanı olarak tanımlar. Paulo Freire'nin "eğitim, dünyayı yeniden kurma eylemidir" sözü bu yaklaşımı özetler. Bu çerçevede eğitim, baskının yeniden üretildiği bir araç olmaktan çıkıp, özgürleşmenin ve kolektif eylemin zemini haline gelir. Peki, bu yaklaşım müzik eğitiminde neye karşılık gelir?

Geleneksel müzik eğitiminde öğrenciler genellikle "boş kaplar" gibi görülür; öğretmen bilgiyi aktarır, öğrenci ise bunu tekrar eder. Nota okuma, teknik yeterlilik, repertuar ezberleme gibi etkinlikler merkezdedir. Ancak eleştirel pedagojik bakış, bu yapının içine nüfuz ederek, hangi müziklerin neden öğretildiğini, hangi türlerin dışlandığını, hangi toplumsal rolleri yeniden ürettiğini sorunsallaştırır. Bu yaklaşım, sadece ne öğrettiğimiz değil, nasıl ve niçin öğrettiğimiz üzerine düşünmeyi de zorunlu kılar.

Müzik eğitiminde "yetenek" miti, bireylerin doğuştan sahip oldukları varsayılan niteliklerle başarıyı hak ettikleri düşüncesine dayanır. Bu anlayış, hem sınıfsal hem de kültürel sermaye farklarını göz ardı eder. Örneğin özel çalgı dersi alabilen, evinde piyano bulunan bir çocuğun avantajları sistem içinde "doğal yetenek" olarak sunulurken bu imkânlara sahip olmayan çocukların müzikle kurdukları ilişkiler çoğu zaman değersizleştirilir. Eleştirel pedagojik yaklaşımsa bu tür eşitsizlikleri ifşa eder, görünür kılar ve dönüştürmeyi hedefler.

² Eleştirel Pedagoji Dergisi, Sayı 77 – Mart 2025 https://elestirelpedagoji.org/wp-content/uploads/2025/04/2.subadap_ks.pdf

Bununla birlikte, müzik eğitiminin katı hiyerarşiler ve itaat kültürü üzerine kurulmuş yapısı da eleştirinin merkezindedir. Şefin tartışmasız otoritesi, “doğru” sesin tekliği, “klasik” müziğin yüceltilmesi ve alternatif türlerin dışlanması tümüyle müzik eğitiminin hegemonik kodlarını oluşturur. Eleştirel pedagojik yaklaşımlar, bu kodları çözümleyerek müzik öğrenimini daha katılımcı, çok sesli ve demokratik hale getirmeyi amaçlar.

Ayrıca müzik, sadece bireysel bir ifade değil, aynı zamanda bir kolektivite deneyimidir. Ortak üretim, dinleme, tartışma ve yaratım süreçlerinin önemi, eleştirel pedagojik anlayışta merkezi yer tutar. Bu da müzik eğitimi yalnızca bireysel başarıya değil, toplumsal farkındalık ve dayanışmaya dayalı bir alan haline getirir.

Hegemonyaya Karşı Sesler

Kolektif müzik üretiminde öne çıkan başlıklar, müzik eğitime yönelik alışıldık kabulleri sarsmayı, ezberleri bozmayı ve alternatif düşünme biçimlerini görünür kılmayı amaçlar. Bu tartışmalar, sadece müzik pedagojisinin içinden değil, toplumsal cinsiyet çalışmalarından postkolonyal kuramlara, kültürel çalışmalar alanından eleştirel teoriye kadar geniş bir düşünsel arka planla beslenir. Müzik eğitiminin yalnızca “nasıl” değil, “neden” ve “kimin için” olduğu sorularını sorarak, müzik alanında hegemonik olanın dışına çıkmaya çalışırlar.

“Evrensel Müzik” Miti ve Batı Merkezilik

Gündelik hayatta sıkça duyduğumuz “müzik evrenseldir” cümlesinin anlam bakımından esnekliğini bir tarafa bırakırsak, müzik dendiğinde referans olan ya da egemen olan davranış ve kurallar bütünü halen Batı Klasik Müziği’dir. Nasıl siyasal, askeri, teknolojik ve ekonomik açıdan diğer coğrafyalarda hâkimiyet kurulmuşsa, kültürde de bu hâkimiyet kurulmuş, yerelde çalınan ve dinlenen devasa tarihsel köklere sahip müzikler, Batı müziğiyle ilişkisi ve adaptasyonu bağlamında değerlendirmeye tâbi tutulmuştur. Kabul edilen temel akort frekansından (La=440 Hz), ritim kalıplarına, armonik yapıdan, şarkı formlarına, perde sisteminden şarkı sözlerine kadar pek çok müzikal unsur, bu egemen referansa göre terbiye edilir, böylece coğrafya ve sınıf eksenindeki farklar yerine tartışılmaz bir üst müzik ortaya konur: ‘Batı Müziği’, yaşadığımız coğrafyadaki müziğin de Muzaffer Sarısözen³ ve ekibi tarafından terbiye etmesiyle sakatlanmıştır. Yüzünü Batı uygarlığına dönen bir ulus müziği yaratmak için halk şarkıları tornadan geçirilerek bu devasa müzikal birikimin gücü elinden alınmıştır. Bu besbelli halkın kültürünü sakatlamak, egemenlerin halkın üzerindeki baskısına karşı oluşacak ihtimallerin tarihsel dayanaklarını ortadan kaldırmaktır.

³ Sarısözen (1899-1963), Cumhuriyet döneminde Türk halk müziğinin derlenmesi ve kurumsallaşmasında rol alan bir sanatçı, araştırmacı ve eğitimcidir. Sivas doğumlu olan Sarısözen, Anadolu’nun çeşitli bölgelerinden türküler derlemiştir. TRT Yurttan Sesler Topluluğu’nu kurarak halk müziğinin Cumhuriyet ideolojisi çerçevesinde ulusal ölçekte tanınmasına katkı sağlamayı hedeflese de esasen tek tipleşiren bir çizgidedir.

Dolayısıyla bu 'evrensel müzik' meselesi, üzerine çalışmamız ve hesaplaşmamız gereken bir meseledir.

Toplumsal Cinsiyet Roller ve Erkek Egemen Müzik Kültürü

Bugünün toplumunda hâkim olan erkek egemenliği ve toplumsal kodlarla inşa edilen cinsiyet rollerinin müzik alanındaki yansımaları rahatça görülebilir durumda. Oğlan çocuklarının davul, kız çocuklarının flüte yönlendirilmesi ya da koca koca alternatif festivallerde dahi sahneye çıkan, sahne için teknik anlamda emek veren kişilerin en çok %10'u kadındır. O da çoğunlukla vokal yapan kadın, piyasadaki ismiyle 'bayan vokal' olarak kendini gösterir. Çalgı çalanların, ses ayarı yapanların çok büyük bir bölümü erkektir. Oysa çok sayıda kadın müzisyen de vardır; hatta piyasanın kendi barometresine göre erkek meslektaşlarından çok daha 'iyi çalan' kadın müzisyenler de vardır.

Bu erkek egemen durumun kökleri müzik tarihinden de takip edilebilir. Kilise müziğinin icrasında kadının sesi yasaklanır, soprano sesleri oğlan çocukları söyler. Birçok önemli eser ortaya koyan kadın besteciler vardır ama döneminde gizli kalırlar, tarih sayfalarında ise görünmez olurlar. Orta Çağ Avrupası'nda kadınların sahneye çıkması ya da kilisede seslendirme yapması yasak olduğundan soprano sesler oğlan çocuklara ('boy soprano') söylenirdi. Bu durum kadın bestecilerin görünmezliğine sebep olmuş ve tarih sayfalarında görünmez kılınmıştır. Dünyadan örnekler içinde Hildegard von Bingen (1098-1179), Francesca Caccini (1587-1641), Barbara Strozzi (1619-1677), Fanny Mendelssohn (1805-1847), Clara Schumann (1819-1896) gibi isimler yer alırken, Osmanlı Dönemi'nden Cumhuriyet'e Dilhayat Kalfa (18.yy), Leyla Saz (1850-1936), Nazife Hanım (19. yy), Ulviye Zeynep Hanım ve Neveser Kökdeş bu görünmezlik zincirinin örnekleri olmuşlardır.

Ülkemizde kız çocuklarının müzikle ilişkisinin önündeki engeller düşünüldüğünde, erkek egemenliğin yanı sıra, dinsel düşünme de önemli bir paya sahip. Dinsel düşünmenin hâkim olduğu, dinsel cemaatlerin kuvvetli olduğu alanlarda kız çocuklarının müzikle herhangi bir temasının günah olarak adlandırıldığını ve müzik ile çocuk arasındaki ilişkinin inşasına hiçbir şekilde olumlu bakılmadığını biliyoruz. Bunun yanı sıra, hâkim kültürel kodlardan hareketle müzisyen kadının makbul görülmemesi, pavyona, bara düşmüş gibi nitelendirmelere maruz kalması da müzik ile kız çocuklarının ve kadınların ilişkisini güçlendirmenin önündeki engeller olarak göze çarpıyor. Bu alanda yapılan eleştirel çalışmalar, erkek egemen kültürü teşhir etme ve ona karşı mücadeleyi geliştirme potansiyeli taşıyor.

Sınıfsal Engeller ve Kültürel Sermaye

Çalgılara erişim, bir müzik ortamı kurmak için olmazsa olmazdır. Hatta Çin'den buraya ulaşan her kalitedeki çok sayıda çalgıyla beraber bunu 'iyi çalgılara erişim' diye de düzeltmek gerekiyor. Fakat çalgılar pahalı, hele iyi çalgılar daha da pahalı.

Bu çalgıları öğrenmek için gereken özel müzik eğitimi de oldukça külfetli. Dolayısıyla müzik eğitimi alabilmenin koşulu yeterli paranın yani sermayenin olmasıdır. Ancak bununla da sınırlı değildir. Diyelim ki 'şanslı' günündesin, gönüllü ders veren bir öğretmen çıktı. Piyanoyu da birisi hediye etti. Bunu çalabilmek için daha doğrusu belli bir hızda öğrenebilmek için bir kültürel sermaye ihtiyacı da var. Daha önce piyano ile çalınan şarkılar dinlemek, piyano olan bir ortamda oturmuş kalkmış olmak, piyanonun tuşlarına öncesinde dokunmuş, hayaller kurmuş olmak, bir piyano konserine gitmek, belki piyanist ile tanışmak... Bunlar ve dahası, yani kültürel sermaye, kişinin piyano öğrenme hızını belirgin şekilde değiştirir. Bu tespit aynı zamanda 'doğuştan yetenekli' anlatısını da deşifre etmemize yardımcı olur. Çünkü anlattığımız durumda yetenek diye çağrılan şey, açıkça sınıfsal bir ayrıcalıktır. Çocukların çalgılara ve müzik hakkına erişmesi ile eleştirelilik nasıl kesişecek? İktidarlar bu erişime ön ayak olmadığı koşulda, imkânları sınırlı olan eleştirel eğitimciler nasıl bir yol izlemeli?

Disiplin ve İtaat: Müzik Eğitiminde Otorite

Sınıflı toplumlarda her kavramın belirgin şekilde ayrılmış en az iki anlamının olması şaşırtıcı değil. İnsanlığın ortak birikiminin nasıl kullanılacağına ilişkin bir yol ayrımıdır bu. Disiplin, askeri terminoloji ile özdeşleşmiş durumda olduğundan, özgürlükçü insanlarda negatif bir algı yaratıyor. Fakat Gramsci'nin özgürleştirici disiplini ve hatta insanın kendini ve yoldaşını bu anlamda zorlamasını da içeren bu kavramın bir de özgürleştirici anlamı vardır. Fakat mevcut düzenin yapısı gereği bu taraf yerine rekabetçi, militarist anlamları öne çıkıyor. Müzik eğitiminde ve formel müzik icrasında da bu sorgulanmayan disiplin, hem topluluğun içerisinde bir itaat atmosferi yaratıyor hem de yaratıcı alanları baskılıyor. Müzik eğitiminde doğaçlamaya neredeyse hiç yer verilmemesi bu zeminde okunamaz mı?

Yine konservatuarlardaki giyim kuşam zorunluluğu meselesini, disiplinin itaat atmosferine çanak tutan anlamını besleyen tarafını ele almak, müzik eğitimi alan öğrencilerin eleştirel bilinçlerini kendi yaşamlarından hareketle inşa etmesi açısından elverişli bir tartışma olabilir.

Bir yandan da müzik öğretmenin ya da grubun şefinin işlevi tartışmaya açılmalıdır. Evet, Freire'nin söylediği gibi otorite olmak iyidir ve gereklidir ama otoriteriyen olmak değil. Dolayısıyla müziği daha iyi bilen birilerinin olmasını eğitim ortamının bir gerekliliği olarak konumlandırırken bu bilgi üstünlüğünün nasıl bir sonuç yaratacağına ve olası olumsuz sonuçlarla nasıl mücadele edilebileceği konuşulmalıdır.

Müzikteki pek çok yapıyı konuşurken aslında toplumdaki yapıları konuşmuş oluruz. 'Tartışılmaz/Eleştirilemez şef' kültürü tahakküm toplumunun temelidir. Dolayısıyla buraya dair inşa edilecek eleştirelilikler, aynı zamanda mevcut düzenin temellerini de tartışırma potansiyeline sahiptir.

Yine bu konuyla yakın ilişkisi bulunan başka bir konu da nota eğitimidir. Özellikle müzik amatörlerine dönük çalışmalarda, öğrenenin fobisi ile öğretmenin ‘olmazsa olmazı’ arasına sıkışmış bir konu olarak salınıp durmaktadır. Müziğin kuşkusuz kendine özgü bir yazı dili vardır, bu dili öğrenmek müziği anlamak ve icra etmek isteyen kişilerin müzikle ilişkisini çeşitli yönlerden kuvvetlendirecektir. Fakat Carl Orff’un vurguladığı nokta önemlidir. Mealen, “müzik önce yapılır, sonra yapılan şey anlamlandırılır, aynı dil gibi, önce konuşuruz, sonra cümlelerin öğelerini anlarız, anladıkça da daha iyi konuşuruz”. Dil ile müzik arasındaki bu analojiyi çeşitli durumlar üzerinden incelemek aynı zamanda eleştirel bir bakışın inşasına da katkı sunabilir.

Ana Akım Müzik ve Toplumsal Baskılar

Okul şarkıları, herkesin hafızasına kazınır. Yıllar geçer, pek çok şey unutulur ama şarkılar insanı gölgesinden bile sıkı takip eder. Her ne kadar şarkılardaki sözler, anlamları derinlemesine incelenip bilince çıkmasa da, pek çok kişi şarkının sözlerini bir ‘text’ olarak okuyup anlamını tartıştığında yepyeni bir suda bulur kendini; yıllardır söylediği şarkının ne anlattığı ile karşılaşır. Evet, her şarkı bir şey anlatır, en azından text, tını, bağlam itibarıyla anlamlandırılabilir bir şekilde bir anlam dünyasını inşa eder ya da inşa edilmiş/ediliyor olana katkı sunar. Her ne kadar sözsüz müzikte de belli düzeylerde çıkarımlar yapabiliyor olsak da anlamın taşındığı form, şarkı formudur. İnsanların zaten büyük bölümünün yüzyıllardır ilgi duyduğu müzik formu şarkıdır. Günümüzdeki hâkim kültürün çeşitli biçimlerdeki yansımalarını şarkılarda görürüz. Kapitalist bir toplumda yaşadığımız şarkılardan teyit edebiliriz, erkek egemen toplumun kodlarını şarkılarda rahatlıkla sobeleyebiliriz. Şiddeti, uyuşturucuyu, LGBTİ karşıtlığını, ırkçılığı, özel mülkiyetçi bakışı, anti-entellektüelizmi ve daha pek çok şeyi ‘şarkıdan al haberi’ tadında görebiliriz. Şarkılar anlamların taşıyıcısı oldukları için aynı zamanda ideolojilerin de taşıyıcısıdır; hem de oldukça örtük bir taşıyıcı. Yukarıda saydığımız şarkı içeriklerinin dışında/karşısında pozisyon alan şarkılar da vardır. Eşit, sınıfsız bir dünyanın kurulabileceği anlatan ya da anlam dünyasını inşa etmeye çalışan şarkılar, kadınların özgürlüğü ile bağlanan şarkılar, homofobiye karşı konumlanabilecek şarkılar vardır. Farklı dillerde şarkılar vardır. Eleştirel bir müzik eğitimi, bunları yani eleştirel/alternatif bir repertuarı da müzik eğitiminin bir parçası yapmayı da amaçlamalıdır.

Yarışma Kültürü ve “Deha” Mitolojisi

Yetenek kavramı, hele de konu sanat olunca zorlu tartışmaların beşiği haline geliyor. Biyoloji tanımazlık ile biyolojik belirlenimcilik arasında dönen bu koca tartışmayı çözmek değil belki ama buradaki deha mitini yıkmak oldukça önemli gözüküyor. Yeteneğin inşasında emeği (kişinin ve içinde yaşadığı topluluğun kolektif emeği) görünür kılmak bu yetenek rejiminin perdesini kaldırmak için işlevsel olabilir. “Dâhilik” söylemi aynı zamanda müziği, insanların yalnızca az sayıda bir kısmının yapabileceği bir şey olduğu fikrine kapı aralıyor. Evet, birileri çalgıları daha iyi kullanarak müzik yapacaktır ama özgür ve eşit bir toplum için

herkesin sanatla uğraşabilme hakkını savunmak ve bunun pratiğinin inşası için de toplumsal sorumluluktan kendine düşen payı aramayı teşvik etmek herhalde ki eleştirel bir müzik eğitimi için vazgeçilmez olmalıdır.

Yetenek avcılığı müzik yarışmalarına temel olur, gösterilerle ve erken yaşta başarı beklentileri ile çocukları rekabete dayalı ve performans odaklı bir sistemin içine çeker. İcra edilen müziklerin yarıştılabilecek malzemeye dönüştürülmesine karşı bir bilincin inşa edilmesi önemlidir.

Türkiye’de Müzik Eğitimi: Sessiz Sorular, Gecikmiş Cevaplar

Türkiye’de müzik eğitimi, hem kurumsal yapı hem de pedagojik içerik bakımından köklü bir dönüşüme ihtiyaç duymaktadır. Çoğu zaman merkezî sınav odaklı, teknik beceriye dayalı ve Batı klasik müziği normlarını önceleyen bir sistem içinde şekillenen bu eğitim anlayışı, müziği eleştirel bir ifade alanı olarak değil, disipline edilmiş bir performans biçimi olarak kurgular. Özellikle konservatuvar sisteminde hâkim olan bireysellik, rekabetçilik ve otoriter öğretmen-öğrenci ilişkisi, müzik eğitiminin dönüştürücü potansiyelini büyük ölçüde bastırmaktadır.

Türkiye’deki birçok okulda müzik dersi, ya haftada bir saate sıkıştırılmış teorik bir içerik olarak sunulur ya da sadece “şarkı söyleme” etkinliğine indirgenir. Oysa müzik duygu, düşünce ve toplumsal deneyimlerin estetik bir ifadesi olmanın ötesinde, aynı zamanda çocukların kimlik inşasında, dayanışma pratiklerinde ve kolektif eylemliliklerinde belirleyici bir rol oynayabilir. Bu potansiyel, müfredata entegre edilmediği gibi pedagojik olarak da çoğu zaman tanınmaz.

Bunun yanı sıra, özel dersler ve kurslar üzerinden şekillenen müzik eğitimi, açıkça sınıfsal bir ayrıcalık alanı yaratmaktadır. Piyano, keman, bateri gibi enstrümanlara erişim, çoğu çocuk için hâlâ imkânsızdır. Bu durum, “yetenek” söyleminin arkasına gizlenen bir eşitsizlik üretir. Öte yandan, yerel müzik türleri, ağızlar, ezgiler çoğu zaman “alelade” ya da “ilkel” olarak kodlanır ve akademik müzik eğitiminin dışında tutulur. Bu tavır, sadece müziksel çeşitliliği değil, kültürel çoğulluğu da bastırır.

Toplumsal cinsiyet rollerine dayalı kalıplar da Türkiye’deki müzik eğitiminin önemli sorunlarından biridir. Kadın öğrencilerin genellikle vokal ya da flüt gibi daha “nazık” kabul edilen alanlara yönlendirilmesi, erkek öğrencilerin ise bateri, gitar gibi “güçlü” çalgılarla özdeşleştirilmesi, pedagojik yönlendirmelerin cinsiyetçi olduğunu açıkça göstermektedir. Orkestralarda, konservatuvarlarda ve müzik bölümlerinde kadınların oranı hâlâ düşüktür. Bu durum sadece temsil açısından değil, pedagojik atmosferin niteliği açısından da ciddi bir sorundur.

Sonuç: Müzikle Direniş, Pedagojiyle Dönüşüm

Müzik, sadece seslerin estetik bir düzenlenişi değil aynı zamanda tarihsel, kültürel ve politik anlamlarla yüklü bir anlatım biçimidir. Bu nedenle müzik eğitimi de nötr, masum ya da yalnızca teknik bir etkinlik değildir. Hangi müziğin öğretildiği, nasıl

öğretildiği, kimin öğrettiği ve kimin dışarıda bırakıldığı gibi sorular pedagojik tercihler kadar ideolojik pozisyonları da açığa çıkarır. İşte bu noktada eleştirel pedagoji, müzik eğitime dair varsayımları sarsan, kalıpları bozan ve yeni düşünme biçimleri öneren güçlü bir araç haline gelir.

Türkiye’de müzik eğitiminin dönüşümü için de bu tarz kolektif deneyimlerin incelenmesi, yerel bağlamlara uyarlanması ve yeni pedagojik stratejilerin geliştirilmesi kaçınılmazdır. Eleştirel pedagojik yaklaşımlarla yeniden düşünülmüş bir müzik eğitimi, yalnızca daha eşitlikçi bir öğrenme süreci sağlamakla kalmaz aynı zamanda öğrencilerin müzikle, kendileriyle ve toplumla kurdukları ilişkiyi de dönüştürür.

Sonuç olarak, müzik eğitimi hegemonik yapıların yeniden üretildiği bir alan olmaktan çıkıp, toplumsal eşitliğin ve estetik direnişin mekânı haline getirmek, pedagojik olduğu kadar politik bir tercihtir de. Bu tercihi yapmak için sadece iyi müzik değil, aynı zamanda iyi sorular da gerekir.